

3-19 cover 1955
no 527

LASCAUX

BEAUX-ARTS

OU LA NAISSANCE DE L'ART

« Quand Georges Bataille nous suggéra l'idée de cet ouvrage, il nous parut aussitôt que nous ferions la l'introduction naturelle, logique, de notre collection « Les Grands Siècles de la Peinture ». Sans doute s'agit-il, en l'occurrence, de millénaires. Mais ces peintures préhistoriques, témoignages de l'art à ses origines, se révèlent étrangement proches de la sensibilité moderne ; à les considérer, on dirait que le temps n'existe pas. »

Rien de plus vrai que cette remarque d'Albert Skira introduisant cet ouvrage récemment édité : « Lascaux ou la naissance de l'art » (1), l'un des plus beaux, des plus complets et des plus significatifs de sa collection. Car ce livre n'est pas riche seulement de soixante-huit photographies en couleurs, dues à Hans Hinz, minutieusement décrites et commentées par Georges Bataille, qui nous permettent de connaître ou de reconnaître les étonnantes peintures découvertes en 1940 par des enfants dans une caverne de la vallée de la Vézère, à deux kilomètres de la petite ville de Montignac ; mais aussi d'un admirable texte où Bataille, joignant l'intuition philosophique et la divination poétique à l'érudition, semble réussir à transpercer la lourde opacité de la nuit des siècles, et jette une singulière lumière sur le miraculeux message que nous a laissé cet « homme du commencement », que fut l'homme de Lascaux, cet homme qui « **créa de rien ce monde de l'art où commence la communication des esprits** ».

Les peintures de Lascaux, vieilles de plus de 20.000 ans, se présentent dans un tel état de conservation et de fraîcheur que leur authenticité a été plus d'une fois, mais à tort, contestée : « N'ai-je pas moi-même entendu, dans la grotte, écrit G. Bataille, deux touristes étrangers exprimer le sentiment d'avoir été menés dans un Luna-Park de carton ? Il va sans dire, aujourd'hui, que la supposition d'un tel faux ne montre que l'ignorance ou la naïveté de qui la fait. » « En admettant qu'une supercherie ait pu, se glisser dans les cavernes peintes, le travail — les falsifications minutieuses et interminables — qu'elle aurait demandé serait hors de proportion avec le résultat cherché : puisqu'une anomalie la trahirait, une peinture fautive ne pourrait que se perdre, sans plus, dans la foule des peintures authentiques. »

Bien au contraire, leur perfection, leur facilité, prouve que l'homme aurignacien fut bien, selon la belle expression de Huizinga, l'**homo ludens** (l'homme jouant, en particulier, l'admirable jeu de l'art) succédant à l'**homo faber**, constructeur d'outils, qu'était celui de Neanderthal.

Rompant avec la conception traditionnelle qui, a posteriori, vouait l'homme préhistorique à la plus sordide misère, la connaissance des peintures de Lascaux réintègre cet homme dans une dignité et une grandeur qui ne purent manquer d'être les siennes, puisque, différant profondément de nous en bien des points, il nous ressemblait pourtant en ceci « **que quelque chose d'indéterminé naissait de lui** », qui l'arrachait à la tradition et à la stagnation, quelque chose de **merveilleux**. C'est là ce qui nous donne aujourd'hui encore, comme les chefs-d'œuvre de tous les temps, « un sentiment de claire et brûlante présence ».

(1) *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'Art.* Texte de Georges Bataille, 68 reproductions en couleurs. 150 pages. Ed. Skira, Genève.

Le premier signe sensible de l'homme et de l'art

La caverne de Lascaux, dans la vallée de la Vézère, à deux kilomètres de la petite ville de Montignac, n'est pas seulement la plus belle, la plus riche des cavernes préhistoriques à peintures ; c'est, à l'origine, le premier signe sensible qui nous soit parvenu de l'homme et de l'art.

Avant le Paléolithique supérieur, nous ne pouvons dire exactement qu'il s'agit de l'homme. Un être occupait les cavernes qui ressemblait en un sens à l'homme ; cet être en tout cas travaillait, il avait ce que la préhistoire appelle une industrie des outils ou l'on taillait la pierre. Mais



d'allure, apparemment il n'en eut le désir. La caverne de Lascaux, qui date sans doute, sinon des premiers temps, de la première partie de l'âge auquel la préhistoire donna le nom de Paléolithique supérieur, se situe dans ces conditions au commencement de l'humanité accomplie. C'est de l'homme de Lascaux qu'à coup sûr et la première fois, nous pouvons dire enfin que faisant œuvre d'art, il nous



Tête du quatrième taureau.

ressemblait, qu'évidemment c'était notre semblable. Il est facile de dire qu'il le fut imparfaitement. Bien des éléments lui ont fait défaut — mais ces éléments n'ont peut-être pas la portée que nous leur donnons : nous devons plutôt souligner le fait qu'il témoigna d'une vertu décisive, d'une vertu créatrice, qui n'est plus nécessaire aujourd'hui.

Nous n'avons ajouté, malgré tout, ce peu de chose aux bien que nos prédécesseurs immédiats nous ont laissés : rien ne justifierait de notre part le sentiment d'être plus grands qu'ils ne furent. L'homme de Lascaux a créé de rien ce monde de l'art, où commence la communication des esprits. L'homme de Lascaux a communiqué même, de cette manière avec la lointaine postérité que l'humanité présente est pour lui. L'humanité présente, à laquelle sont enfin parvenues, par une découverte d'hier, ces peintures que n'a pas altérées la durée interminable des temps.

L'homme de Lascaux

Il faut attendre l'homme aurignacien, le néanthrope, qui fut l'homme de Lascaux, pour rencontrer des témoignages, à vrai dire assez nombreux de l'aptitude à faire œuvre d'art. Ceci est digne de remarque : cette aptitude coïncide avec l'apparition d'un homme dont le squelette est analogue au nôtre, à la fois par la disposition rigoureusement droite de la stature et par le visage. L'apparence de cet homme nouveau ne devait pas être moins « humaine » que la nôtre : il avait comme nous le front haut, sans arcade sourcilière saillante, la mâchoire était effacée. Apparemment, l'homme de Cro-Magnon, qui remonte aux premiers temps de l'âge du renne, et dont le squelette fut trouvé en Dordogne, au voisinage des Eyzies, aurait

pu parmi nous, vêtu et coiffé comme nous, passer inaperçu. Il n'était en rien l'inférieur de l'homme actuel, sinon du fait de l'expérience de l'espèce. Aussi bien ne devons-nous pas nous étonner de trouver, dans les œuvres de ce temps, non seulement, la preuve d'une intime ressemblance, mais l'évidence d'un don génial. L'homme de Néanderthal était sûrement plus loin de nous que le plus arriéré des Australiens. A coup sûr, l'homme de Lascaux n'était pas en tous points notre semblable ; du moins le fut-il, à la fois, par la forme, et par le génie créateur.

Essentiellement, l'homme de Lascaux est celui que l'anthropologie désigne, en l'opposant à l'homme de Néanderthal et aux autres hominiens, sous le nom d'*Homo sapiens*. La question se pose-toutefois de savoir si la date de naissance de l'*Homo sapiens* coïncide bien avec la naissance de l'art. La plupart des anthropologues supposent en effet que l'*Homo sapiens* existait bien auparavant, des dizaines de milliers d'années plus tôt. Leur conviction se fonde, il est vrai, sur des découvertes d'autant plus douteuses qu'elles sont en nombre infime. La plus importante était celle, désormais rejetée comme un truquage, du crâne de Piltdown, dont la partie supérieure était bien réellement celle d'un *Homo sapiens* (mais datait d'une époque bien postérieure, d'une date à laquelle l'*Homo sapiens* existait seul et communément) et dont la partie inférieure était la mâchoire, maquillée en fossile, d'un chimpanzé. Les deux autres ne sont pas si convaincantes : encore aujourd'hui, Hans Weirner et F. C. Howell n'y voient pas des représentants de l'*Homo sapiens* mais de l'homme de Néanderthal. En un certain sens, je puis supposer qu'ils ont tort, mais ce tableau d'ensemble n'en est pas moins vrai : dans la période qui précéda l'homme achevé, la terre était peuplée d'une humanité presque homogène, du type de Néanderthal, à laquelle s'ajoutaient peut-être des hommes aussi rudimentaires, mais moins éloignés de l'*Homo sapiens* : l'*Homo sapiens* proprement dit n'apparaissait pas ; dans la période suivante, dans les trouvailles plus nombreuses encore qui, directement ou non, coïncident avec le développement de l'art, l'*Homo sapiens* est seul représenté, mais l'humanité est généralement moins homogène, le caractère mélangé, un peu « chien de rue », de l'homme actuel est déjà sensible. Si l'on excepte un seul squelette, trouvé dans le sud de l'Afrique, l'homme de Néanderthal a disparu, comme s'il avait succombé à l'extermination violente. Il semble, d'autre part, avéré que l'*Homo sapiens* ne peut descendre de l'homme

de Néanderthal. Il est logique de supposer une espèce bien différente, qui aurait laissé peu de traces, qui aurait connu au début du Paléolithique supérieur un développement soudain, aussi bien dans le sens de l'achèvement de l'espèce que de la prolifération : ce développement serait lié à la naissance de l'art.

La grande salle des taureaux, Chapelle Sixtine de la préhistoire

Cette salle est, décorée, dans la partie qui fait face à l'entrée, d'une longue frise animale que dominent quatre gigantesques taureaux. Ces étonnantes figures — l'une d'entre elles a plus de cinq mètres de long — s'allongent bout à bout sur la paroi pour se réunir en s'affrontant sur le côté gauche de la salle. Vers le milieu, s'ouvre une longue galerie, relativement peu tortueuse, mais dont l'entrée n'interrompt pas le développement mouvementé de la frise. Celle-ci assemble un peuple d'animaux enchevêtrés, emplissant la place disponible. La régularité du développement est à vrai dire assurée par celle de la paroi peinte de la salle : la surface recouvrable, relativement lisse, partiellement recouverte des l'origine d'une couche blanchâtre de calcaire, commence au-dessus du sol, à hauteur de la main, et s'étend de plus en plus en allant de gauche à droite, mais la largeur plus grande de la partie droite de la paroi peinte est à peine sensible à l'œil. (Le plafond, finissant en forme ovale, élève, bien au-dessus de la partie lisse de la paroi, une surface irrégulière qui rappelle l'intérieur d'une coque de noix). Cette disposition autour de la salle de la surface possible à peindre facilitait d'avance la formation d'une frise à partir des peintures qui

la couvrirent. Ainsi les hommes qui, l'un après l'autre, ordonnaient ces figures, bien qu'ils n'aient jamais eu leur ensemble pour objet, les disposeront d'instinct de telle sorte que cet ensemble à la fin se format. Selon la vraisemblance, ils peignirent à des dates très différentes et comme rien en ce temps ne s'y opposait, ils empiétèrent souvent sur les parties peintes auparavant, néanmoins ils dérangèrent rarement ce qui existait avant eux. Contribuaient à la magnificence de la salle.

Si nous cherchons à nous représenter ce que fut pour eux cette salle extraordinaire, nous devons imaginer un certain nombre, sans doute même un grand nombre en quelques occasions, de petites lampes à graisse, faites d'une cupule de pierre, dont l'effet lumineux pouvait être semblable à celui des cierges, la nuit, dans une église. Je pense d'ailleurs que l'éclairage actuel pour un ensemble de raisons, surtout dans la crainte d'une élévation locale de température qui aurait résulté de la chaleur des fortes lampes, assez réduit) diffère peu de ce qu'il dut être à l'âge du renne, pendant d'éventuelles cérémonies. Mais la clarté électrique est sèche, en quelque sorte sans vie, la flamme douce et vacillante des cierges est, par ses voisins de ces lampes paléolithiques.

Les réunions qui eurent lieu dans une salle où pourraient tenir cent personnes serrées, même un peu plus, à vrai dire, nous ne savons rien. Mais nous devons supposer que les cavernes peintes, qui n'étaient pas des lieux d'habitation (seules les parties proches de l'air libre ou parfois servi d'habitat), attirèrent en raison de l'horreur que l'homme a naturellement de l'obscurité profonde. La terreur est « sacrée » et l'obscurité est religieuse. L'aspect des cavernes contribua au sentiment de puissance magique d'intervention dans un domaine inaccessible qui était en ce temps l'objet de la peinture. Cet objet répondait à l'intérêt, mais à la faveur d'un éblouissement anxieux.

Le charme anxieux que le peintre cherchait ne demandait d'ailleurs pas l'assistance du grand nombre. Souvent, les figures de cette époque ont été peintes (ou gravées) dans étroites galeries, où l'on n'aurait pu avoir d'assemblée, parfois — à Lascaux même, dans le « cabinet des félins » — en des recoins où l'homme seul se glisse à grand-peine. Mais des réunions dans la salle de Lascaux, si heureuse, pourtant si propice à l'horreur religieuse, paraissent probables.

De toute façon, nous devons souligner le soin qu'apparemment les peintres ont toujours eu de laisser au sanctuaire qu'elle a formé sa simple et redoutable majesté. Les taureaux monstrueux qui en dominent l'ordonnance expriment ce sentiment avec force.

La place de Lascaux dans l'histoire de l'art

Ce qui distingue en général les images de Lascaux est qu'elles s'intégrèrent dans des rites. Nous ne connaissons pas ces rites, mais nous devons penser que l'exécution de ces peintures en constituait l'une des parties. Tracer une figure n'était peut-être pas, isolément, une cérémonie, mais c'en était l'un des éléments constitutifs. Il s'agissait d'une opération, religieuse ou magique. Les images peintes, ou gravées, n'avaient sans doute pas le sens de décoration durable, qui leur fut expressément donné dans les temples et les tombeaux d'Égypte, comme dans les sanctuaires de la Grèce ou de la chrétienté du Moyen Âge. L'enchevêtrement des figures, si elles avaient eu cette valeur, n'aurait pas été possible. L'enchevêtrement signifie que les décorations existantes étaient négligées au moment du tracé d'une image nouvelle. À ce moment, il n'importait que secondairement de savoir si la nouvelle en détruisait une autre plus ancienne, et peut-être plus belle. Le souci d'un effet d'ensemble se fit jour à Lascaux — dans l'ordonnance de la grande salle, ou du diverticule. Mais à coup sûr en second lieu. L'opération répondait seule à l'intention. La majesté de la caverne apparut par la suite, comme un don du hasard ou le signe d'un monde divin.

La règle de l'art de l'âge du renne était moins donnée par la tradition que par la nature (par la fidèle imitation de la nature). Il est peut-être indifférent qu'il s'agisse de nature

Le second des quatre gigantesques taureaux de la grande salle. En bas : Bovidé s'agrouillant.

limitée, non d'invention, mais il est décisif que la norme ait été reçue du dehors. Cela signifie qu'en elle-même l'œuvre d'art était libre, qu'elle ne dépendait pas de procédés qui en auraient déterminé la forme du dedans et l'auraient réduite à la convention. De même des associations d'idées reçues, conventionnelles, des clichés, peuvent décider du dedans de l'expression littéraire, qu'ils réduisent à un parcours fermé, en éliminant l'imprévu, le prestigieux. Mais un nouveau parcours, ouvert et fulminant, demeure possible en réponse à quelque sollicitation soudaine, venant du dehors et renversant l'ordre attendu. L'âge du renne, en son ensemble, qui répond à peu de changements des manières de vivre, semble avoir répondu avant tout (sans obéir à la convention) à la donnée extérieure de la nature. Il y avait des procédés et, sans nul doute, les hommes de ce temps se les sont transmis, mais ils ne décidaient pas de la forme, du style et de l'insaisissable mouvement de l'œuvre d'art. Ce peu de poids de la routine ne peut surprendre, si nous songeons qu'il s'agissait des premiers pas : nulle orniture n'avait alors pu se former. Inévitablement, l'art en naissant sollicitait ce mouvement de spontanéité insoumise qu'il est convenu de nommer le génie. Ce libre mouvement est le plus sensible à Lascaux, et c'est pourquoi, parlant de l'art de la caverne, j'ai parlé de commencement. Nous ne pouvons dater ces peintures avec une certitude définitive. Mais quelle qu'en fût la date réelle, elles innovaient : de toutes pièces, elles créaient le monde qu'elles figuraient.

Il n'y eut pas alors d'innovation dans le travail de la pierre. Les hommes de l'âge de renne continuèrent en les améliorant des techniques antérieures (que déjà l'homme de Néanderthal utilisait). Mais dans les conduites associées à l'art, dans les rites et les sentiments, comme dans l'art lui-même, le flottement, l'instabilité opposaient les hommes de l'âge du renne aux peuples arriérés de notre temps. Ceux-là communément peut-être la routine, mais elle ne les dominait pas de la même façon.

Jamais nous n'avons le droit d'oublier cet élément d'innovation, si nous tentons de situer Lascaux dans la perspective de l'histoire. Lascaux nous élève de l'art des peuples arriérés. Il nous rapproche de l'art des civilisations les plus déliées et les plus effervescentes. Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est ce qui bouge. Un sentiment de danse de l'œ-

prit nous soulève devant ces œuvres où, sans routine, la beauté émane de mouvements fiévreux : ce qui s'impose à nous devant elles est la libre communication de l'être et du monde qui l'entoure, l'homme s'y délire en s'accordant avec ce monde dont il découvre la richesse. Ce mouvement de danse énivrée est toujours la force à éléver l'art au-dessus des tâches subordonnées qu'il acceptait, que la religion ou la magie lui dictaient. Réciproquement, l'accord de l'être avec le monde qui l'entoure appelle les transfigurations de l'art, qui sont les transfigurations du génie.



Cheval galopant.